

# LA MÚSICA RENACENTISTA COMO UNA ETAPA DE LA EVOLUCIÓN CONTINUA DEL TONALISMO<sup>1</sup>

Gustavo Adolfo Yepes Londoño

(DOI: 10.17230/ricercare.2015.3.4)

1 Universidad EAFIT, Departamento de Música, Grupo Estudios musicales, Línea de Gramamusicología, sublínea “Pretonalismo”. Estudiante de pregrado: Karyme Garzón Mahmud; estudiantes de maestría: Tatiana Perilla Restrepo, Tomás Díaz Villegas y David Quiroga Martínez. Investigador principal: Gustavo Adolfo Yepes Londoño ([gyepes@eafit.edu.co](mailto:gyepes@eafit.edu.co)). Profesor de Teoría musical en el Departamento de Música de la Universidad EAFIT de Medellín, Colombia. Licenciado en Música de la Universidad del Valle y Master of Music de Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, Pa, USA.

## Resumen

En este proyecto buscábamos ayudar a establecer si la música del Renacimiento (siglos XV y XVI), considerada “modal”, es sustancialmente diferente de la música “tonal” de siglos posteriores o si, más bien, se trata de un mismo sistema tonal que evolucionó en el tiempo.

Para ello, analizámos (tilde por diacrisis del pretérito) un grupo representativo de obras de la época, haciendo especial énfasis en el problema de la funcionalidad armónica como expresión de diferenciación sintáctica pero también nos valimos de otros criterios analíticos específicos y de métodos tanto cualitativos como cuantitativos.

Nuestra búsqueda, más que luchar con el estado de la cuestión en la actualidad según los tratadistas autorizados, trató de afinar y reunir sus resultados teóricos y los nuestros en unas conclusiones con una visión teorizante más generalizadora y sintética.

Hay un aspecto fundamental, aunque colateral para el tema que aquí nos ocupa, que nuestro grupo de investigación viene examinado desde años atrás en los proyectos ya terminados y es el del léxico musical, un asunto que hemos considerado prioritario en la teorización musical como rama de la musicología, dado el poder denotativo y explicativo que se espera de él, como en todo campo científico y, por otra parte, el escaso rigor con que ha solido utilizarse, al menos en parte y no sólo en los escritos musicológicos en lengua castellana. Revisitámos, entonces, términos como tonalismo, funcionalidad, modalismo, tematicidad, compás y métrica, variedad (*varietas*) y armonía en relación con el contrapunto.

**Palabras clave:** tonalismo, funcionalidad, modalismo, tematicidad, compás y métrica, variedad (*varietas*) y armonía en relación con el contrapunto.

## Abstract

The purpose of this project was to establish if the Renaissance music (15th and 16th centuries), usually considered as modal, is substantially different from the tonal music of the upcoming periods or if it can be seen as one sole system steadily evolving between the 15th and 16th centuries. For this purpose, we analyzed a representative selection of works from those two centuries emphasizing on harmonic functionality as an expression of syntactic differentiation under specific analytical criteria, and both qualitative and quantitative methods. Instead of discarding or attacking the present authorized theories, we tried to bring both them and our findings together, in a more synthetic and generalizing theoretical view. We will go on with our critical review of the musical lexicon because we have considered it non rigorous ever since our first musical projects and, this time, we will reconsider concepts like Tonalism, functionality, modalism, musical themes, Rhythm and metrics, *varietas*, and Harmony in relation to Counterpoint.

**Key words:** Tonalism, functionality, modalism, musical themes, Rhythm and metrics, *varietas*, and Harmony in relation to Counterpoint.

## 1. INTRODUCCIÓN

La teoría musical nos ha presentado la música del Renacimiento como modal y la de los períodos entre el Barroco y el Romanticismo como “tonal”, de la “práctica común”, de la armonía “funcional” y otras denominaciones. El factor temático, bajo la noción de “tema musical”, también suele ser señalado como diferenciador, por cuanto la emancipación de la música instrumental implicaría una caracterización identificadora de la “idea musical” sin ayuda del texto, a partir de una sub-idea o motivo con un perfil muy definido y perceptible como tal.

Nuestra hipótesis se mueve alrededor de nuestro concepto presupuesto hipotético de que –a partir de la *seconda prattica* y, en concreto, del nacimiento de la ópera– siguió habiendo, en forma continuamente evolutiva, un sustrato básico de técnicas, lenguaje y criterios comunes con manifestaciones variables en la superficie, y que pasar del siglo XVI al XVII es un cambio similar al de otros (del XVII al XVIII o de éste al XIX).

La melodía y sus reglas básicas se mantuvieron, con un tematismo que dependía, unas veces, de algún programa extramusical (retórica antes, afectos después y música descriptiva), y otras, de ideas puramente musicales, o bien, derivadas de la música vocal, pero transformadas para uso instrumental, tal como ya había ocurrido desde mucho antes del Barroco temprano. Podríamos recordar ejemplos instrumentales como los *jubila* aleluyáticos y muchos otros melismas del canto llano y organales, motetes instrumentales, danzas instrumentales como *ductie*, *estampies*, *rotte*, danzas altas y bajas, *canzone* instrumentales, *ricercari*, himnos para órgano, piezas de tablatura para cordófonos tañidos, *dompes* para virginal, pavanas, fantasías, diferencias, gallardas, alemandas, tocatas, *passamezzi*, *saltarelli* y preludios. Compartimos la idea, que otros autores ya han adelantado, de que el concepto de *varietas* no se aplicaba de manera rigurosa y que la repetición y el tratamiento de ideas musicales existían en el repertorio renacentista.

Siguió habiendo contrapunto florido imitativo y no imitativo y, en el caso de este último, superposición de voces según primera y hasta segunda especies si lo vemos de acuerdo con Fuchs. Así ocurría en el coral y en géneros como *villanelle*, *frottole*, villancicos y otros renacentistas, con una evolución que llegó, en períodos posteriores, a una homofonía descriptible como contrapunto florido no imitativo en dos voces más un relleno armónico de un número singular o plural de voces o partes, descripción que es, para nosotros, la mejor definición de la Armonía como técnica de plurifonía.

Así mismo, es necesario advertir que, aunque la Musicología gramatical-sintáctica implica aspectos objetivos pero también hermenéuticos, le son aplicables, en consecuencia, los criterios y métodos, tanto de la investigación cualitativa como de la cuantitativa y empírica. Además, es evidente que muchos predicados cualitativos se diferencian entre sí por aspectos empíricos y cuantitativos. Por ejemplo, la prescripción o la prohibición del uso de quintas paralelas en diversos períodos se basan en la observación y la comparación cuantitativa de su uso en el repertorio de períodos contrastados como, por ejemplo, el *Ars Antiqua* y el Barroco.

## 2. HIPÓTESIS

La música renacentista y la música tonal posterior son un mismo sistema tonal que evolucionó de modo gradual en el tiempo.

## 3. OBJETIVOS PREVIOS DEL PROCESO INVESTIGATIVO COMO PASOS METODOLÓGICOS

### 3.1 Objetivo general

Ayudar a establecer si la música del Renacimiento es o no diferente, en esencia, de la música tonal de los períodos posteriores –por lo común llamados “de la práctica común” o “tonalismo”– o si, más bien, se trata de una evolución gradual de un mismo lenguaje tonal.

### 3.2 Objetivos específicos y camino metodológico

3.2.1 Estudiar algunas de las fuentes significativas acerca de las diferencias entre el modalismo del Renacimiento y el tonalismo posterior, tanto de la teoría actual como la de siglos anteriores al XVII.

3.2.2 Recopilar una muestra de ejemplos representativos, geográfica y temporalmente, de los siglos XV y XVI.

3.2.3 Seleccionar criterios de análisis y disponerlos en un cuadro maestro para ir consignando en él los datos hallados.

3.2.4 Analizar las obras y establecer si la música del Renacimiento tiene, en lo primordial:

- Jerarquía de tonos y, concretamente, funcionalidad TSD (tónica, subdominante y dominante) y monocentrismo tonal.
- Posibilidad de análisis de la figuración melódica.
- Tematicidad en relación ó contraste con el concepto a) de *varietas* y b) de tematismo en los períodos entre el Barroco y el Romanticismo.
- Papel del cromatismo en el Renacimiento (música ficta, tonizaciones, modulaciones, grados cromáticos utilizados, enlaces cromáticos no explicables por tonización ni modulación).
- De manera colateral y sucinta, otros aspectos por fuera de los criterios melódico, contrapuntístico y armónico.

3.2.5 Contrastar, en forma sintética, los datos empíricos con la teoría, haciendo de paso una revisión crítica del léxico musical especializado implicado en este asunto.

## 4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

**Modalismo y tonalismo.** Ya que los conceptos de tonalismo y modalismo son cruciales en el examen de nuestra hipótesis, veamos cómo se ha entendido el primero

de ellos en la teorización autorizada. Según Wallace Berry (1987, p. 27), “la tonalidad puede así concebirse en sentido amplio como un sistema formal en el que el contenido sónico es percibido como funcionalmente relacionado con un grado escalar genérico específico de resolución o con un complejo de ellos» (traducción nuestra). Algunos famosos teóricos, bien conocidos por nuestros pares y que no es necesario citar una vez más en este trabajo, han asociado la funcionalidad solamente con el período de los siglos XVII al XIX con variantes, claro, pero adheriremos aquí a la más amplia definición de Berry, de acuerdo con las nociones de tono y de función, como veremos más adelante.

**Varietas.** Un aspecto sobre el cual la preceptiva medieval, sobre todo, insistía bastante era el de la variedad (*varietas*) como criterio artístico, con antecedentes bien remotos, muy en especial en la Oratoria y la Retórica, bajo el lema *copia et varietas* (cantidad y variedad), tratada por autores tan lejanos en el pretérito como Aristóteles (*Rhetorica*), Cicerón (*De Inventione*) o Quintiliano (*Institutio Oratoria*). Asimismo, Odo de Cluny muy probablemente (*Música Enchyriadis*), quien define la armonía, en cuanto encuentro afortunado de diversos, como discordia concordante. Guido d'Arezzo (*Micrologus*) afirma, a su vez, que el oído se deleita en la variedad. Tinctoris (*Liber de Arte Contrapuncti*) dice que la diversidad de sinfonías provoca deleite. Zarlino (*Institutione Harmoniche*) habla de la diversidad de movimientos melódicos y consonancias que deben usarse y de evitar repeticiones indebidas. Niccola Vicentino (*L'antica música ridotta alla moderna prattica*) defiende la *varietas* extendida, con disonancias y patetismo.

Según Diether de la Motte (1981, p. 32), Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*) afirma que “en todo contrapunto, una cuidadosísima variedad ha de requerirse” (Traducción nuestra de: *In omni contrapuncto varietas accuratissima exquirenda est*) y, también según De la Motte, Heinrich Bessler comenta que se entendía por *varietas* una modificación de la técnica musical de cualquier tipo que pudiera pensarse, teniendo dicha modificación el valor de precepto principal según el cual la repetición de grupos o diseños de notas, la repetición de lo mismo y de

cosas similares o la reaparición de un determinado ritmo en el compás siguiente era mal vista. La idea melódica debe aportar en cada momento algo nuevo, inesperado, sorprendente. No se busca la regularidad, sino la irregularidad". Sin embargo, afirma luego (p. 33): "Dos generaciones después de Dufay, la *varietas* se verá reemplazada por imitación, motivo y elaboración motivica" (*Zwei generationen nach Dufay, wird varietas ersetzt durch Imitation, Motiv, motivische Arbeit*). El mismo Diether de la Motte habla de periodicidad y de motivos en Perotin (p. 17), en Ockeghem (p. 39) y, al respecto, añade (p. 39): "Y también es perceptible la tendencia a la penetración motivica; en los tres primeros compases de la voz superior, parecen luchar por su predominio la voluntad motivica y la reflexión sobre la *varietas* tradicional...". También menciona (p. 54) la polifonía motivico-imitativa en Josquin, como fin de la *varietas* y afirma que en él (p. 61) "... El principio que entreteje todo es la *imitación*". Harold Owen (1991, p. 57) dice que "la unidad formal se logra por medio de imitación, secuencia y desarrollo motivico" (*Formal unity is achieved through imitation, sequence, and motivic development*). Para Riemann (1962), sabemos que un tema se diferencia de un sujeto por la simetría y la cadencia armónica. Nuestro comentario es que, en el sentido semántico original, un sujeto, punto, dux, o bien, motivo de invención son temas, es decir, ideas musicales que son tratadas en el transcurso parcial o total de la obra.

**Acordes y armonía.** En cuanto a la pertinencia de hablar de acordes y de armonía en la música renacentista, Jeppesen (1992, p. 97) se refiere a ellos sin reato alguno. Owen (1991, p. 30) habla de reglas melódicas, armónicas y contrapuntísticas (subrayado nuestro). Jeppesen (1992, p. 97) afirma:

Aunque la música del siglo XVI se basa esencialmente en melodías, de manera alguna debemos asumir que el interés en la dimensión contrastante, la de los acordes, faltaba por completo...la armonía existe mucho más por razón de los efectos melódicos que por ella misma (*Although the music of the sixteenth century is based essentially on lines, we must by no means assume that interest in the contrasting dimension, that of the chords, was therefore completely lacking...Har-*

*mony exists admittedly much more for the sake of linear effects than for its own sake*).

**Cromatismo. Música ficta como opuesta a la *recta* o diatónica.** *MI contra FA* (rebajar el tritono melódico a una cuarta justa) y *una voce supra la semper canendum FA* (**b** sobre **a**, nó **h** sobre **a**, a no ser que se vaya a alcanzar el **c**). En las cadencias, uso de sensibles, excepto en el segundo modo (*deuterus*). En cuanto a otros cromatismos: Gauldin (1985, p. 263), en el capítulo *Extended musica ficta and Chromaticism* expresa que hay *Musica ficta* extendida para propósitos como colorismo (p. 264) y conducción cromática de voces (p. 265). Y concluye con que (p. 267, traducción nuestra)

Los compases iniciales del *Crucifixus* de Monteverdi... están basados en un sujeto con rango de cuarta por movimiento cromático descendente. Este modelo llegó a ser después un lugar común (*cliché*) reconocido, usado en el período barroco para pintar dolor o pena (*The opening measures of Monteverdi's Crucifixus...are based on a subject spanning a tetrachord by descending chromatic motion. This device later became a well-known cliché, used in the Baroque period to picture grief or pain*).

**Reglas de la melodía** (rítmicas e interválicas). Tenemos que aceptar, como ya se sabe y no hay que demostrarlo ante nuestros pares, que tales reglas son más rigurosas en el Renacimiento, especialmente con respecto a la prohibición de sextas descendentes, sextas mayores ascendentes, tritonos, saltos a partir de semimínimas y muchas otras. Sin embargo, hay significativas divergencias entre la teoría y la práctica, variables según las diferentes escuelas regionales, compositores y géneros, de tal manera que el resultado real es la semejanza esencial y unas diferencias superficiales, algo más profundas por la figuración más frecuentemente abigarrada en las obras instrumentales, en vista de que la música para instrumentos y el perfeccionamiento de ellos y de las técnicas mismas por parte de los instrumentistas, en un mundo que les otorgaba un reconocimiento que épocas anteriores no les habían dado, así lo permitía, a partir, incluso, del mismo siglo XVI. De la Motte (1981)



anota, con respecto a Ockeghem y su lenguaje, que “están ausentes por completo los saltos de séptima. Encontramos unos cuantos saltos de sexta ascendente mayor o menor, pero en sentido descendente... ninguna de las dos» se da (traducción nuestra).

**Conducción armónica de voces.** “Una de las principales reglas del siglo (el XVI) prohíbe la progresión directa de una consonancia perfecta a otra... Debemos señalar que esta regla sólo aplica cuando dichos paralelismos ocurren entre el mismo par de voces” (Jeppesen, 1992, pp. 98-99). Tal como ya habíamos concluido en proyectos anteriores (Yepes Londoño, 2014), la conducción de voces depende, tanto en el Renacimiento como en los períodos siguientes, del uso equilibrado entre los movimientos directo, contrario y oblicuo; existen legados evidentes del contrapunto practicado en los siglos XV y XVI que siguen vigentes en la armonía y el contrapunto de los siglos XVII y XVIII y aún más allá, tales como las cadencias (semicadencias luego) frías, los enlaces vii°6-I, los fabordones, melodías gruesas o paralelismos de acordes 6/3, ii6-V, el bajo por terceras y las cadencias plagal y auténtica, por lo menos. En general, las reglas sobre preparación y resolución de disonancias en el Renacimiento se mantuvieron en los siglos posteriores, tal como se hallan en los tratados y, de manera específica, en los capítulos sobre la cuarta especie (retardos y anticipaciones) y la restante figuración melódica (sonidos no acentuados). Antes y después del siglo XVII, las cuartas justas sobre el bajo son disonancias, como afirma Jeppesen (1992, p. 10), lo mismo que las séptimas y segundas; sin embargo, después del XVI, el tritono, la séptima sobre el grado 5 de los modos mayor o menor y la séptima disminuida sobre la sensible, en la práctica por lo menos, no tienen que ser preparadas.

**Texturas.** En cuanto a la textura polifónica imitativa, no es necesario demostrar que existe en ambos grandes períodos aunque la modulación y la tonulación sistemáticas van a permitir luego una fuga diferente de los *ricercari* y algunas fantasías, con el mismo sujeto a lo largo de toda ella (la fuga). La homofonía postrenacentista implicará el permitir voces sin valor melódico, a partir de la monodia acompañada y la consolidación de la idea

de acompañamiento con subordinación o menor importancia en lo melódico, al servicio de una o pocas voces preponderantes, muy especialmente en el recitativo.

**Las verdaderas obvias diferencias.** Éstas se dan en la organología, en el desarrollo acelerado de la música instrumental con sus nuevos géneros y tipos de conjuntos y la orquestación, pero también de la ópera y el oratorio y la caída en desuso de viejos géneros más ligados a lo puramente vocal en concepto y origen. También tenemos el desarrollo de una mayor complejidad rítmica y amplitud de rangos, debidas a las nuevas posibilidades brindadas por las técnicas instrumentales y vocales solísticas y a las necesidades estéticas y sociales ligadas con los cambios de mentalidades e ideologías e, incluso, con la transformación de la grafía musical, que permitió una expresión más inmediata y expedita de las ideas musicales.

**Forma musical.** Nuevos géneros implicaron cambios en lo meso- y macro-formal, aunque lo microformal (entre el pie o motivo y el período, o bien, la sección) no sufrió cambios fundamentales.

**Síntesis.** Nuestro trabajo terminó centrándose en lo puramente tonal, es decir, lo relativo al tono como sonido musical de frecuencia definida, sus aspectos de uso melódico y armónico-contrapuntístico y su necesaria relación con la métrica y la rítmica y, por extensión, la microforma (entre pie o compás y sección, o bien, período, según estructura y extensión de la obra).

## 5. RECOLECCIÓN DE MUESTRAS, DATOS OBTENIDOS SOBRE ELLAS Y HALLAZGOS COMPLEMENTARIOS SIGNIFICATIVOS

### 5.1 Recolección de muestras.

Seleccionamos 43 ejemplos renacentistas en manera tal que fueran significativas del período, de acuerdo con tres criterios básicos: a) que cubrieran temporalmente todo el período desde principios del siglo XV hasta finales del XVI; que representaran diferentes regiones del espacio geográfico involucrado, y c) que representaran géneros diferentes.

Tabla 1. Listado cronológico\*

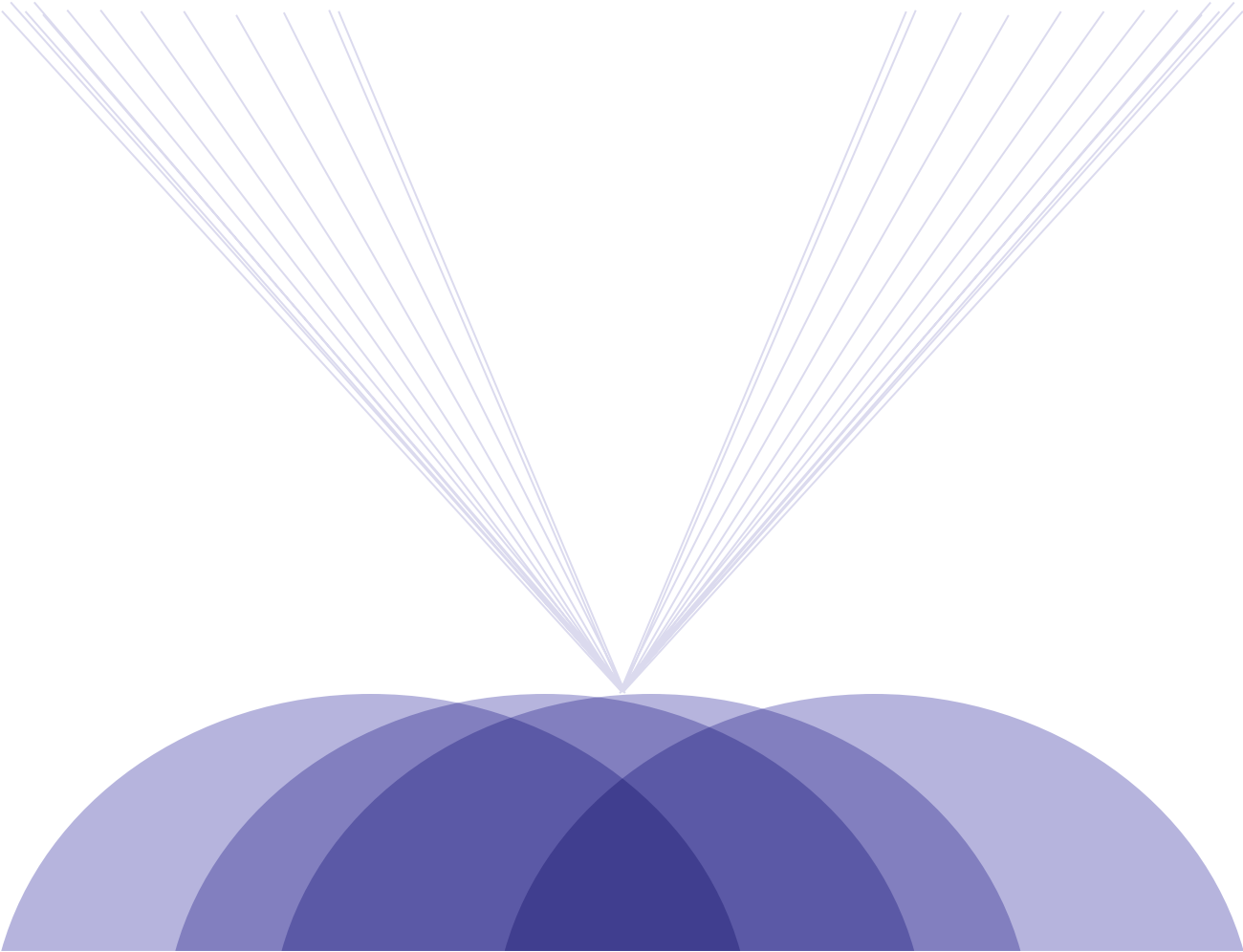
Nº en cuadro	Año	Autor-Obra	Particularidades
30	1300-1377	Guillaume de Machaut. - <i>S'il estoit nulz</i>	Numerosos acordes incompletos y una representativa cantidad de enlaces modales Menor tematismo perceptible**
42		- <i>Ma fin est mon commencement</i>	
29	c. 1380-1453	John Dunstable - <i>Sancta María</i>	Menor tematismo perceptible**, a pesar de la isorritmia y los temas tomados del C. F.
4	c. 1450-1517	Heinrich Isaac - <i>Hierusalem</i>	Finaliza con cadencia plagal
5		- <i>Quis dabit capiti meo aquam</i>	Finaliza con cadencia plagal
2	c. 1450-1521	Josquin des Prés - <i>L'homme armé</i>	
1		- <i>En l'ombre d'ung buissonnet</i>	
16		- <i>Ave christe inmolate</i>	
41	1457-1505	Jacob Obrecht - <i>Parce Domine</i>	
7	1468-1529	Juan del Encina - <i>Todos los bienes</i>	
8		- <i>Fata la parte</i>	
25	c. 1470-1525	Marchetto Cara - <i>Defecerunt</i>	
3	fl. 1483–1504	Francisco de la Torre - <i>Alta, La Spagna</i>	Instrumental. Acordes pluscuamtriádicos: napolitano
33	1490-1562	Adriaan Willaert - <i>Faulte d'argent</i>	
13	c. 1500-1553	Cristobal de Morales - <i>Circunderunt</i>	
24	c. 1500-1561	Luis de Milán - <i>Durandarte</i>	Vocal-instrumental. Homofonía pura
34	1507-1568	Jacob Arcadelt - <i>Il bianco e dolce cigno</i>	Finaliza con cadencia plagal
19	c. 1525-1594	Palestrina - <i>Sicut cervus</i>	Finaliza con cadencia plagal
21		- <i>Derscendit Angelus</i>	
31		- <i>Super Flumina Babylonis</i>	
11	1525-1603	Baldassare Donato - <i>Chi la gagliarda</i>	
20	1528-1599	Francisco Guerrero - <i>A un niño llorando</i>	
15	1528-1609	Giovanni Matteo Asola - <i>Missa pro difu</i>	
23	1530-1601	Cornelis Schuyt - <i>Dolce mia fiamma</i>	
17	1532-1594	Orlando di Lasso - <i>Tristis est anima mea</i>	
38		- <i>Sybilla Persica</i>	
43		- <i>Bonjour, mon coeur</i>	
12	c. 1543-1623	William Byrd - <i>Dies sanctificatus</i>	
10	c. 1548-1611	T. L. de Victoria - <i>Alma redemptoris mat</i>	Finaliza con cadencia plagal
18		- <i>Judas meractor pessimus</i>	
32		- <i>Agnus dei</i>	
28	1550-1605	Orazio Vecchi - <i>Amfiparnasso</i>	Finaliza con cadencia plagal. Uso de 12 tonos
26	1553-1599	Luca Marenzio - <i>In un boschetto</i>	

Nº en cuadro	Año	Autor-Obra	Particularidades
35		-Amor è ritornato	
14	c.1554-1609	Giovanni Gastoldi -Balletto	
27		-A lieta vita	
9	1556	Anónimo -Dadme albricias	
6	1557-1602	Thomas Morley -April is in my mistress	
36	1564-1612	Hans Leo Hassler -Cantate Domino	
37	1566-1613	Carlo Gesualdo -Io tacero	Acordes Pluscuamtriádicos: $V_{3/4}$ Finaliza con cadencia plagal. Uso de 12 tonos
39	1567-1643	Claudio Monteverdi -Sestina	Acordes Pluscuamtriádicos: Séptima disminuída.
40		-Messa a 4 voci	
22	1604	Thomas Greaves-Come away sweet love	

Notas: \*: debido a la escasa información sobre las fechas de las obras, en la columna “Año”, están representadas las de nacimiento y muerte del compositor; \*\*: menor tematismo perceptible se refiere a la presencia de motivos musicales de difícil reconocimiento como tales

Fuente: elaboración propia

Todos estos ejemplos, bajo unos criterios analíticos que aparecen enseguida (tabla 2) arrojaron unos datos y mediciones que hemos recogido en un cuadro maestro (anexo 1).





**Tabla 2.** Inferencia de criterios analíticos según el estado de la cuestión teórica  
el recorte de categorías no directamente pertinentes

A R M O N Í A	Funcionalidad	¿Qué predomina? Funcionalidad de primero, segundo, tercer grado, etc. Indicar enlaces modales y características cordales notables (acordes incompletos, cromáticos, tetrádicos; posiciones basales diferentes de la de fundamental)
	Particularidades en conducción armónica de voces y duplicaciones	Descripción respecto a las reglas del tonalismo. Cruzamiento, duplicaciones, paralelismos, disonancias mal resueltas
	Cadencias	Tipo de cadencias y semicadencias y grado en que se presentan. Cadencia simultánea (todas las voces) o cadencia no simultánea
	Tonización	Importancia dada a un acorde diferente de aquél del centro tonal por estar precedido de su dominante
	Modulación	Cadencia a otra tonalidad
	Análisis por conteo (sonidos y acordes)	Conteo empírico de acordes sin tener en cuenta la función. Acordes incompletos analizados por defecto.
	Centro y modo	¿Modos, auténticos y plagales o sólo auténticos? Discusión de finalis
	Secuencias	Armónicas y melódicas (secuencia melódica: sólo si se presenta en la misma voz; en otras voces, sería imitación)
	Texturas	Homófona, contrapunto de primera y segunda especies, florido, contrapunto imitativo
	Paralelismos	Fabordón, sólo terceras y sólo sextas paralelas. Cuartas permitidas (en paralelismos)
C O N T R A P U	Análisis por conteo (notas)	Conteo mecánico de sonidos escalares
	Particularidades de reglas melódicas	Descripción respecto a las reglas del tonalismo. Saltos-saltos consecutivos (cambios de dirección), repetición de notas, tritono melódico
	Consonancia y disonancia con respecto a las reglas del tonalismo	Preparación y resolución de disonancias
	Rangos	Descripción de rangos
	Música ficta y cromatismo <sup>o</sup>	Notas fictas. Bordaduras en cadencia, supra-la, ablandar la 6ta mayor (re-si). Sensible en cadencias, Picardía.
F O R M A	Tematicidad	Idea que se trata. Patrones rítmicos, temas melódicos; tematicidad armónica, si hay (tipo pasacaglia)
	Fragmentos sin valor melódico	Voces de relleno armónico, ostinati, pedales
	Valor melódico pero no temático	Justo medio entre extrema variedad y extrema repetición melódica. Variedad de alturas sin tematicidad
	Relación texto-música	RELACIÓN TEMÁTICA TEXTO -MÚSICA 1:1 (Música definida para cada texto)
	Isometría, compás	Hay sentido métrico de compás o no lo hay (sí - no)
	Género	Motete, madrigal, danza, formas populares, ejemplos instrumentales, etc.

Fuente: elaboración propia

Efectivamente, llenámos el cuadro con datos en cada una de las categorías iniciales, más numerosas que las indicadas por la tabla 2 anterior, tal como puede verse en el cuadro maestro (anexo 1).

Las nuevas categorías más significativas, en cuanto dirimientes para el objeto central de este trabajo y para las conclusiones, son las que irán apareciendo luego dentro del aparte de datos obtenidos.

## 5.2 Datos obtenidos

### Funcionalidad de tipo TDS

Tabla 3. Modalismo vs funcionalidad de tipo TDS de enlaces cordales

1. 43.5 enlaces modales en blancas /156 = 27.8%	23. 20 enlaces modales en blanca/180 = 11.1%
2. 0 enlaces modales = 0%	24. 13 enlaces modales en blanca /182 = 7.1%
3. 34 enlaces modales en blancas/111 = 37.7 %	25. 3.5 enlaces modales en blanca/46 = 7.5%
4. 22 enlaces modales en redondas/ 96 = 22.9%	26. 2 enlaces modales en blancas/26 = 7.7%
5. 48 enlaces modales en redondas/128 =37.5%	27. 4 enlaces modales en negras/60 = 6.7%
6. 6 enlaces modales en blancas/76 = 8%	28. 39 enlaces modales en blanca/164 = 23.8%
7. 15 enlaces modales en blancas/42 = 35.7%	29. 15 enlaces modales en negra/180 = 8.3%
8. 16 enlaces modales en negras/54 = 29.6%	30. 189 enlaces modales en negra/194 = 97.4%
9. 13 enlaces modales en blancas/123 =10.6%	31. 59 enlaces modales en blanca/284 = 20.8%
10. 8 enlaces modales en blancas/244 = 3.3%	32. 10 enlaces modales en blanca/64 = 15.6%
11. 19 enlaces modales en blancas/58 = 32.8%	33. 71 enlaces modales en blanca/90 = 78.8%
12. 11 enlaces modales en blancas/68 = 16.2%	34. 10.5 enlaces modales en blanca/92 = 11.4%
13. 6 enlaces modales en blancas/78 = 7.7%	35. 7 enlaces modales en blancas/56 = 12.5%
14. 0 enlaces modales = 0%	36. 9 enlaces modales en negras/179 = 5%
15. 22 enlaces modales en blanca/104 = 21.2%	37. 44 enlaces modales en blanca/136 = 30.2%
16. 70 enlaces modales en blanca/226 = 31%	38. 10 enlaces modales en negras/200 = 5%
17. 11 enlaces modales en blancas/126 = 8.7%	39. 13 enlaces modales en negras/212 = 6.1%
18. 11 enlaces modales en negras/128 = 8.6%	40. 10.5 enlaces modales en blancas/228 = 4.6%
19. 18 enlaces modales en redonda/136 = 13.2%	41. 28.5 enlaces modales en blancas/90 = 31.7%
20. 7 enlaces modales en blancas con punto /65 = 10.8%	42. 5 enlaces modales en blanca/40 = 12.5%
21. 11 enlaces modales en blancas/ 88 =12.5%	43. 7.5 enlaces modales en blancas/52 = 14.4 %
22. 0 enlaces modales = 0%	

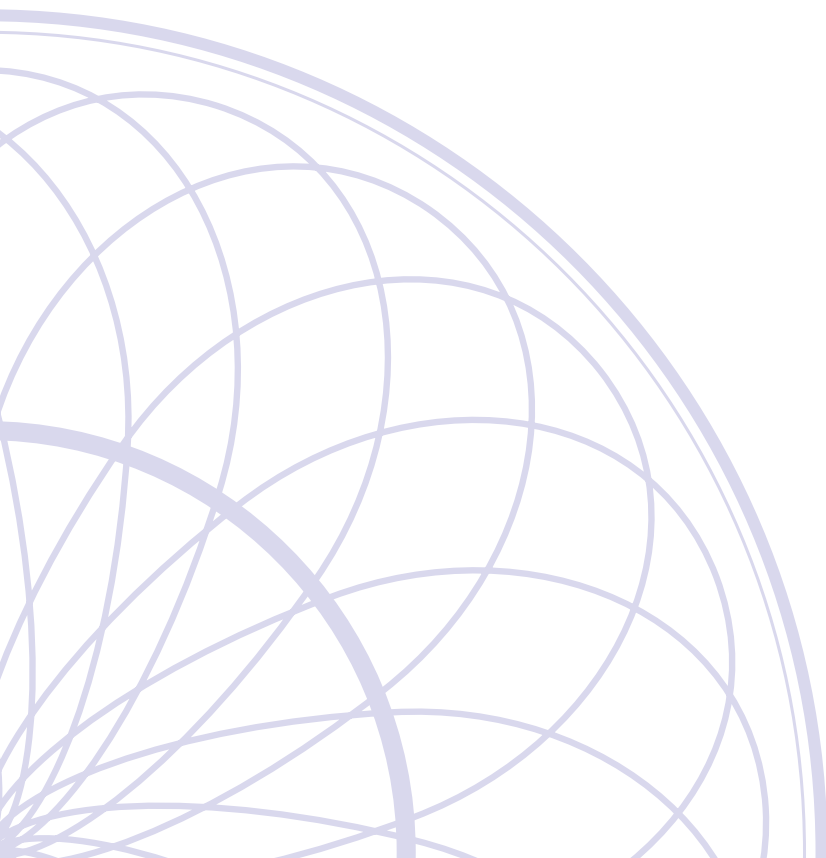
Fuente: elaboración propia

**Isometría de tipo compás.** La ausencia de la barra de compás no es más que un detalle gráfico, porque el compás efectivamente está presente en la música misma sonora –sea él muy constante o con algunos cambios– y lo tomamos en este trabajo como medio de referencia locativo según las transcripciones de las que nos servimos en cada caso.

**Modulación-tonización.** Se encuentran frecuentes tonizaciones y cadencias intermedias a otros centros tonales relacionados con la *finalis*, por medio del uso de algún acorde de tipo dominante (interdominante) del nuevo centro. Hay una mayoría de cadencias auténticas.

**Relación texto-música.** Hay relaciones, en especial en los motetes y algo menos en los madrigales, entre textos específicos y músicas asignada a ellos, y temas o motivos que no parecen depender del texto en forma identificadora, particularmente en las obras ligadas a lo popular, en la danza, en los pasajes melismáticos y, obviamente, en los contrapuntos instrumentales.

**Figuración y defiguración.** Comprobámos, en efecto, que se podía hacer análisis figurativo y defiguración, en nueve de las 43 obras seleccionadas y no seguimos adelante porque pareció evidente que se podría hacerlo con todas. Aquí presentamos un ejemplo ilustrativo:



### Palestrina. Sicut cervus. Figuración y Defiguración

The image displays a musical score for Palestrina's 'Sicut cervus', specifically focusing on the figured bass (basso continuo) part. The score is written in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with figured bass notation (letters and numbers) indicating the harmonic structure. The figures are as follows:

System 1 (Measures 1-6):

- Measure 1:  $\text{co}$
- Measure 2:  $\text{p}$
- Measure 3:  $\text{ip}$
- Measure 4:  $\text{co}$
- Measure 5:  $\text{esc}$
- Measure 6:  $\text{ap.nc}$

System 2 (Measures 7-12):

- Measure 7:  $\text{I}$
- Measure 8:  $\text{b.nc}$
- Measure 9:  $\text{ant}$
- Measure 10:  $\text{b.nc}$
- Measure 11:  $\text{ip.nc}$
- Measure 12:  $\text{ap.nc}$

System 3 (Measures 13-18):

- Measure 13:  $\text{I}$
- Measure 14:  $\text{b.nc}$
- Measure 15:  $\text{ip}$
- Measure 16:  $\text{b.nc}$
- Measure 17:  $\text{esc.nc}$
- Measure 18:  $\text{ap.nc}$

System 4 (Measures 19-24):

- Measure 19:  $\text{I}$
- Measure 20:  $\text{II}$
- Measure 21:  $\text{III}$
- Measure 22:  $\text{IV}$
- Measure 23:  $\text{V}$
- Measure 24:  $\text{I}$

System 5 (Measures 25-30):

- Measure 25:  $\text{I}$
- Measure 26:  $\text{II}$
- Measure 27:  $\text{III}$
- Measure 28:  $\text{IV}$
- Measure 29:  $\text{V}$
- Measure 30:  $\text{I}$

Gráfico 1. Figuración y defiguración de obra renacentista.  
Fuente: elaboración propia

**Rangos.** Son definitorios, en el canto llano, los rangos de octava para distinguir los modos auténticos y sus plagales; no obstante, está claro en los ejemplos analizados que no pueden mantenerse los rangos en una obra polivocal (plurifonía, *mehrstimmigkeit*) pues si una voz está en el modo auténtico, su opuesta en registro, por ejemplo en la relación bajo-tenor, deberá estar en el modo plagal, al menos como rango central. Se anota, por otra parte que, en una misma parte o voz, pueden encontrarse tesituras hasta de duodécima.

**Conducción armónica de voces.** En el total de las obras analizadas del Renacimiento musical, prevalece la conducción de voces, con la mezcla de movimientos directo, contrario y oblicuo, que es igual al tratamiento dado en el tonalismo (algunos cruzamientos, quintas directas, o falsas relaciones cromáticas pueden estar presentes como excepciones, tanto en el Renacimiento como en el monocentrismo tonal). La prohibición de consonancias perfectas paralelas en un mismo par de voces es igual en ambos períodos. En Machault se encuentran numerosos acordes incompletos y una buena cantidad de enlaces cordales modales (ejemplos 30 y 42).

**Cadencias.** Como método para definir la micro- y la mesoforma en relación con la discriminación entre modalismo y monocentrismo tonal, hemos identificado un total de 192 cadencias de períodos o secciones principalmente, diferenciadas de la siguiente manera:

**132** cadencias auténticas (dos de ellas, sin embargo, con movimiento Landini, melódico -no armónico- lo que les otorga cierto carácter modal)

**16** plagales

**14** semicadencias

**1** semicadencia frigia

**6** cadencias monódicas, puramente melódicas

**1** cadencia rota

**1** cadencia mixolidia

**2** cadencias dóricas

**4** cadencias lidias

**9** cadencias frigias

**6** otras cadencias modales como II-I, ii6-i, bVII-bIII-I, etc...

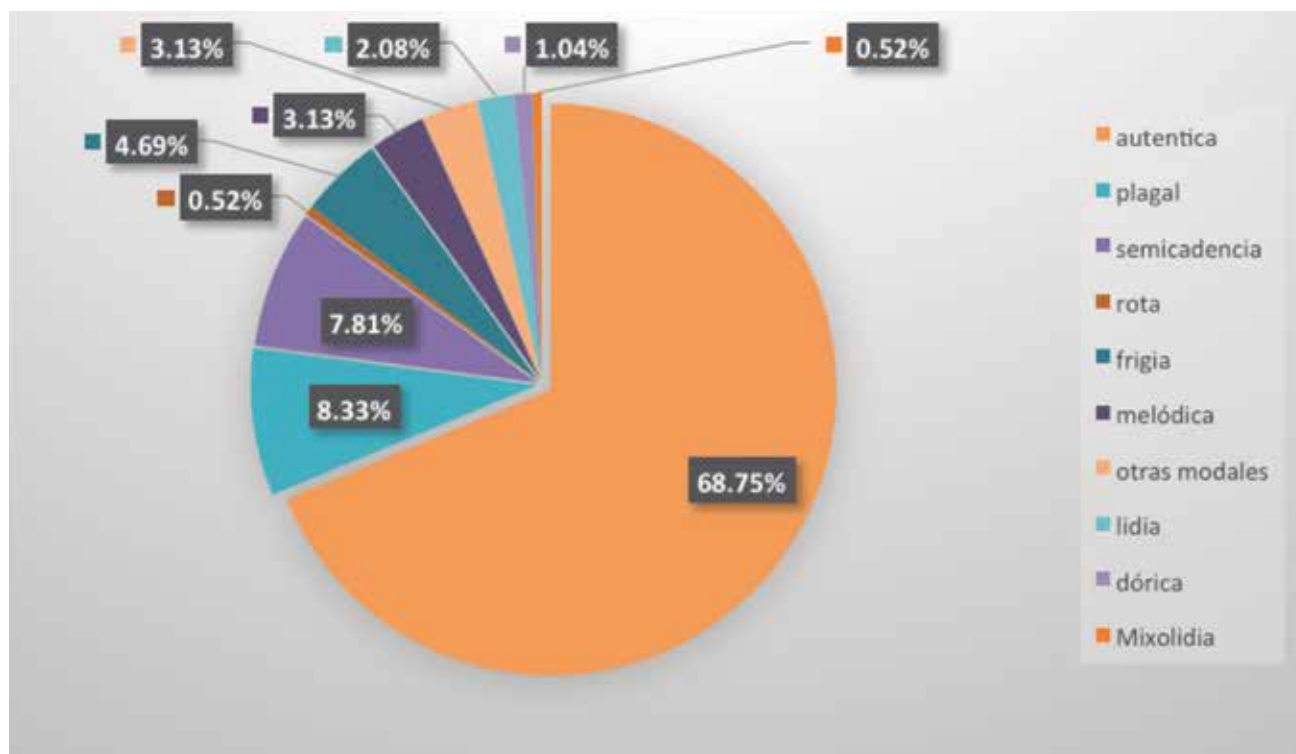


Gráfico 2. Cadencias.  
Fuente: elaboración propia

**Tematismo.** El isotematismo distingue, en alta medida, el Renacimiento del *Ars Nova*. Existen, en todas las épocas de la historia de la música, diferentes tipos y grados de tematicidad. En el Clasicismo, la tematicidad es más motivica podal (ideas de corta extensión y definido carácter melódico-rítmico) y depende más de la funcionalidad de tipo TDS. Lo temático se vuelve más concreta y definidamente musical, es decir, dependiente de la música misma, con el predominio de la música instrumental. En la forma de movimiento de sonata por ejemplo, y por causa de la emancipación, ya muy ganada en el tiempo, de la música con respecto al texto, la exposición, la recapitulación y el desarrollo o tratamiento de temas ganan importancia.

**Textura.** El contrapunto imitativo y el florido no imitativo se encuentran –y nó de manera exclusi-

va– en todo el período entre los siglos XV y XX con un mismo tratamiento básico, aunque con diferencias menores, debidas a factores como lo instrumental y lo vocal y algunas reglas referentes a intervalos y a disonancias. La homofonía, que incluye una o dos voces sin valor melódico, en cambio, es más propia del monocentrismo tonal. En la música del Renacimiento, una isorritmia predominante y cierta homofonía del contrapunto de primera y segunda especies no imitativo, se presentan como particularidades de la música popular o instrumental, estando ésta más cercana al monocentrismo tonal.

**Cromatismo.** El uso del cromatismo representa un claro indicio de cambio entre la música medieval (Hexacordos de Guido) y el Renacimiento, con la sola excepción del uso del más viejo *b mollis* o si bemol. Aquel uso va en



aumento durante el transcurso del Renacimiento e implica verdaderas modulaciones (en 20 de 43), tonizaciones (en 32 de 43) y un número no despreciable de cadenas de dominantes (en 3 de 43), según la tabla 4. En ejemplos especiales (Lasso y Gesualdo en nuestra muestra), el cromatismo implica transiciones inesperadas, policentrotionales y polimodales, que habrían sido novedosas aún hasta en la práctica del muy posterior Romanticismo.

**Tabla 4.** Resultados cuantitativos complementarios de algunas categorías

<b>ARMONÍA</b>	
Cadencias auténticas	132/192
Cadencia final plagal	13/43
Cadencia Landini	2/43
Cadencia auténtica frigia	9/43
Uso de pedales	3/43
Cadena de dominantes	3/43
Conducción de voces como en tonalismo	43/43
Modulación	20/43
Tonización	32/43
Acordes pluscuamtriádicos	3/43
<b>TEXTURA</b>	
Contrapunto de primera especie predominante, de apariencia homófona; y melodía acompañada	2/43
Secuencias	22/43
<b>CONTRAPUNTO</b>	
Conducción melódica como en tonalismo	43/43
Conducción armónica como en tonalismo	43/43
Uso de 12 tonos cromáticos	2/43
<b>FORMA</b>	
Congruencia entre micro- y mesoforma	43/43
Presencia de tematismo	43/43
Relación texto-música 1:1	28/43

*Fuente: elaboración propia*

### Cadencias modales sin incluir posibles retardos

con o sin 3ª M o m en la finalis

#### En el DÓRICO

v i    bVII i  
V I    vii°6 i  
V i    bVII6 I  
         vii°6 I

#### En el FRIGIO

plagal

bvii6 i    iv i    bVI i  
bvii6 I    iv I

#### En el LIDIO

flamenca  
doble escapada  
inferior

"Landini"  
una escapada  
inferior

auténtica    autént.+Landini

vii6 I    vii6 I    vii6 I    V I    V I

#### En el MIXOLIDIO

bVII I    bVII6 I    v I    V I

Gráfico 3. Cadencias modales esperadas. Elaboración propia.

86    No. 03 Enero – Junio 2015

### Algunos hallazgos significativos complementarios

Hay pedales de dominante final en: *Tristis est anima mea* de Lasso, *Parce Domino* de Obrecht, cc 42-43 y al final del madrigal *O chiome d'or*, del ciclo *Sestina* de Monteverdi (*Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*). Hay séptimas menores directas o con tonos intermedios: 7m descendente (g-e-a) en *Tristis est anima mea* (compás [en adelante: c.] 8) de Lasso; 7m ascendente (g-d-f, c.61), 7m descendente (g-a, c.66-67) en *En l'ombre d'ung buissonet* (c.61) de Josquin; 7m ascendente (f#-e, c.20-21) en *Hierusalem quae aedificatur* de H. Isaak, 7m ascendente (c-b, cc.15-17) en *Dadme albricias* del Cancionero de Upsala, 7m ascendente (g-f, c.4-5) en *Amor e ritornato* de Marenzio; 7m descendente (g-a, cc.16-17 y 39-40) en *Cantate Domino* de Hassler y 7m descendente (b-c, cc. 25-27) en *Io tacerò ma nel silenzio mio* de Gesualdo.

6M ascendente únicamente en *Circunderunt me* (c.28 y 32) de C. de Morales. La regla de la sexta mayor ascendente parece, entonces, bastante prevalente en el Renacimiento.

-Hay cambiadas de Fux (*subsumptiones*), lo cual es común en la época en: *En l'ombre d'ung buissonet* (c.61) de Josquin, *Hierusalem quae aedificatur* (c.16) de H. Isaak (*Quis dabit capiti meo* (c.6) de H. Isaak, *Circunderunt me* (C.17) de Morales, *Missa pro defunctis* (c.20) de Asola, *Tristis est anima mea* (c.25, SyB) de Lasso, *Judas mercator pessimus* (c.7, doble cambiata paralela) de Victoria, *Sancta Maria* (c.54-55) de Dunstable y *Fault d'argent* (c.29) de Willaert.

Hay cadencias plagales o modales, en todo caso no auténticas, en finales y cadencias melódicas "Landini" en: *En l'ombre d'ung buissonet* de Josquin; *Hierusalem quae aedificatur* de Isaak, *Alma redemptoris Mater* de Victoria, *Ave, Christe immolate* de Josquin, *Sicut cervus* de Palestrina, fragmento de *L'Amfiparnaso* de Vecchi, *Sancta Maria* de Dunstable, *S'il estoit nulz* de Machault, *Super flumina* de Palestrina, *Faulte d'argent* de Willaert, *Il bianco e dolce cigno* de Arcadelt, *Cantate Domino* de Hassler y *Io tacerò* de Gesualdo (13 de 43).

-Hay cadenas de dominantes en: *Alma redemptoris mater* de T.L. de Victoria, cc. 115-116, *Super flumina Babylonis* de Palestrina, cc. 62,63, *Cantate Domino* de H. L. Hassler, cc. 34 y 35, y *Sibylla Persica* de Lasso, cc 3-4, 6-7 y 44-45.

Del examen de las obras analizadas se sigue que hay cánones e imitaciones fugadas, aunque, en las segundas, no siempre con relación de quinta justa en la respuesta.

No encontramos, en las muestras analizadas, melodía compuesta alguna (de amplio rango, por pisos, que implique plurivocidad, como en tantos ejemplos bachianos).

Hemos hallado ejemplos de contrapunto de primera especie similares a la textura del coral y ejemplos con voces internas de poca importancia melódica, cosa que no hay que demostrar a quien conozca el repertorio del Renacimiento.

Hay, como ya era comúnmente reconocido, *cantus firmi* en diversas formas, tanto en los motetes politextuales y politemáticos como en formas renacentistas posteriores (misas parodias, por ejemplo).

**Acordes.** Hemos encontrado un uso creciente de acordes triádicos completos (con 3ª), fabordones en el *Ars Nova* y en el Renacimiento y calidades cordales menos comunes, como posiciones basales de 3ª y 6ª (inversiones de acordes); acorde napolitano, es decir, frigio bII<sub>6</sub>; V4/3 y vii°7 (en el quinto madrigal de la *Sestina, O chiome d'or*, de Monteverdi) y un VII –mayorizado– (en *Sibylla Persica* de Lasso).

**Quintas paralelas**, supuestamente impropias en el Renacimiento. Sin embargo, se hallan cinco seguidas en *In un boschetto* de Marenzio y también octavas paralelas, como casos de verdad excepcionales.

**Cromatismo.** En dos de las 43 obras analizadas (4.7%) se usan todos los grados de la escala cromática (fragmento de *L'Amfiparnaso* de Vecchi y madrigal *Io tacerò* de Gesualdo); es significativo que H. Isaak, compositor de mediados del siglo XV, hubiese usado 11 tonos de

la escala cromática en las dos obras suyas –ambas en modo frigio, por cierto– de nuestra selección (*Quis dabit capiti meo* y *Hierusalem quae aedificatur*); Lasso, en su *Sibylla Persica* (mixolidio), también tiene 11 sonidos de la escala cromática. Estas cinco obras con 11 o las 12 notas de la escala cromática utilizadas arrojan la no despreciable cifra de 11.6% del total.

## 6. INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS. TEORIZACIÓN. CONCLUSIONES. DEFINICIONES

**Función y funcionalidad.** Función es un papel u oficio dentro de un sistema organizado intradependiente, es decir, con elementos interdependientes, relacionados unos con otros. En matemáticas, esa intradependencia dada se expresa en forma sintética cuando decimos que  $y = f(x)$ , lo que se lee como “y es función de x”, en donde y (variable dependiente) depende de x (variable independiente), es decir, de la manera específica de actuar que tiene x en ese sistema. En la música, la funcionalidad también hace que, por ejemplo, establecido un centro tonal o *finalis* (variable independiente), pueda saberse cuáles sonidos o acordes cumplen otras funciones (variables dependientes); dicho de otro modo: fijada una *finalis* en un modo dado, los demás grados escalares y su modo de asociación simultánea dependen de aquélla (con su sonido específico y su modo). En este trabajo, la funcionalidad se refiere sólo a lo melódico-armónico-contrapuntístico (está claro que los demás elementos musicales como ritmo, timbre, dinámica, métrica, etc., tienen también sus propias funcionalidades o desempeños en el sistema).

Cuando se componía con base en los modos, la melodía y la “armonía contrapuntística” mostraban la presencia de una jerarquía que se basaba en la nota *finalis* y en su(s) repercusa(s) o tenor(es) y otros sonidos afines o armónicos cercanos. Tales repercusas se explican, primero, por los tetracordos, muy presentes ya desde los griegos en la música occidental, los mismos que se pueden notar después en las entonaciones de salmos, por ejemplo; y segundo, por el intervalo de cuarta justa, presente ya en muchas, si nó en todas, las sociedades –primitivas o avanzadas– del mundo. Por ejemplo, en el modo frigio cristiano, luego *deuterus*, la *finalis*, con su acorde triádico correspondiente, era e y las repercusas eran a, cuarta sobre aquélla en el mismo tetracordo, y c, fundamental del segundo tetracordo (h-c-d-e’). Ésa puede ser la explicación natural de que fuese común tonizar o hacer cadencias melódicas y armónicas sobre tales sonidos y sobre g, primer armónico del c diferente de sí mismo o de su octava. Así lo hallamos exactamente en las cadencias de los períodos del motete *Hierusalem quae aedificatur* de Heinrich Isaak, por ejemplo (anexo 1).

Hagamos una corta digresión a las entonaciones salmódicas como precedentes de las escalas modales:



## Tonos salmódicos

The image displays eight psalm tones, each represented by a single staff of music. The tones are labeled as follows:

- PRIMUS TONUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur. It includes a system of three numbered measures (1, 2, 3) and another system of three numbered measures (4, 5, 6).
- SECUNDUS TONUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur. It includes a system of five numbered measures (1, 2, 3, 4, 5).
- TERTIUS TONUS:** incipit tenor flectitur. It includes a system of five numbered measures (1, 2, 3, 4, 5).
- QUARTUS TONUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur. It includes a system of two numbered measures (1, 2).
- ALTER QUARTUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur. It includes a system of two numbered measures (1, 2).
- QUINTUS TONUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur.
- SEPTIMUS TONUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur. It includes a system of five numbered measures (1, 2, 3, 4, 5).
- OCTAVUS TONUS:** incipit tenor flectitur. It includes a system of five numbered measures (1, 2, 3, 4, 5).
- TONUS PEREGRINUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur. It includes a system of three numbered measures (1, 2, 3).
- ALTER PEREGRINUS:** incipit tenor flectitur mediatur finitur.

Gráfico 4. Entonaciones salmódicas. Elaboración propia.



Cuando se habla de *tonus*, en este caso, no se trata de un tipo de sonido como elemento básico predominante de la música; lo que en realidad se está significando es una manera de entonación salmódica y así la analizaremos enseguida:

Entonación I: la sucesión de sonidos claves (comienzo, tenor, flexa, media, tenor y finalis) fagaad contiene una quinta (a-d, tenor y finalis) que da clara centralidad interválica y melódica al d; fagaaf privilegia melódicamente al f (faaf); fagaag tiene centro melódico (agag) en g; fagaaa tiene centro melódico en a por reiteración.

Entonación ii: la sucesión cfdfdd contiene una cuarta c-f que relieves el f, que es el tenor; flexa y finalis son d, luego el centro es d.

Entonación iii: en las sucesiones gcacch, gcacca y gcaccg, se refuerza el tenor c con la cuarta g-c y tenemos finales en h, a y g que corresponden a h, a y g, en su orden.

Entonación iv: la sucesión aagaag tiene centro melódico en g por ser final y “destino”; aagaae contiene la cuarta a-e que refuerza el a como tenor, con centro en e final. Las otras dos formas son semejantes pero una cuarta más arriba.

Entonación v: la sucesión fcacca contiene una quinta (f-c) que refuerza el sonido inicial f; tiene c como tenor (hasta allí, parecería lidio) pero termina en el armónico a como final melódica.

Entonación vi: la sucesión fagaaf tiene centro melódico claro en f (lidio) y tenor en a. Aquí sí coinciden modo aparente y *finalis*.

Entonación vii: la sucesión cdceda muestra un centro a que, junto con la cuarta d-a que refuerza el d, implicaría un a hipodórico; cdcedh arroja un centro h hipofrigio (segundo tetracordo del frigio), cdcedc hace sentir el c en un modo mixolidio coincidente con la final y cdcedd, un centro en d dórico, afirmado por la repetición del d y la terminación.

Entonación viii: la secuencia gcacch refuerza el tenor c con la cuarta g-c y descansa en un h frigio melódico; gcacca con el mismo tenor, descansa en una final a melódica; gcaccc descansa, melódica e interválicamente en el c.

Entonación peregrina: las secuencias aagfgd, aagggd con un primer tenor **a** que muta a un **g** (de ahí el nombre de peregrino), contienen una cuarta (g-d) que enfatiza el g y que implica d hipomixolidio en ambos casos, dada la importancia del g pero que deja dudas, en vista de la relación de quinta a-d entre los sonidos inicial y final, que lo inclinaría más al dórico.

La cuarta como intervalo y el tetracordo como hemiescala parecen anteceder, entonces, los modos, de la misma manera como ya lo habían hecho en el mundo helénico.

**Armonía.** La que hemos llamado “armonía contrapuntística” sería la resultante empírica, no claramente intencionada, de la superposición de voces según consonancias y disonancias. La cadencia “Landini” es una cadencia lidia (vii-I) en la que es característico el giro melódico con *subsumptio* (grado 6 en este caso) como escapada inferior [7-6-1’]. Hay tipos de cadencias en cada modo, aunque no se utilizaron restrictivamente en cada uno.

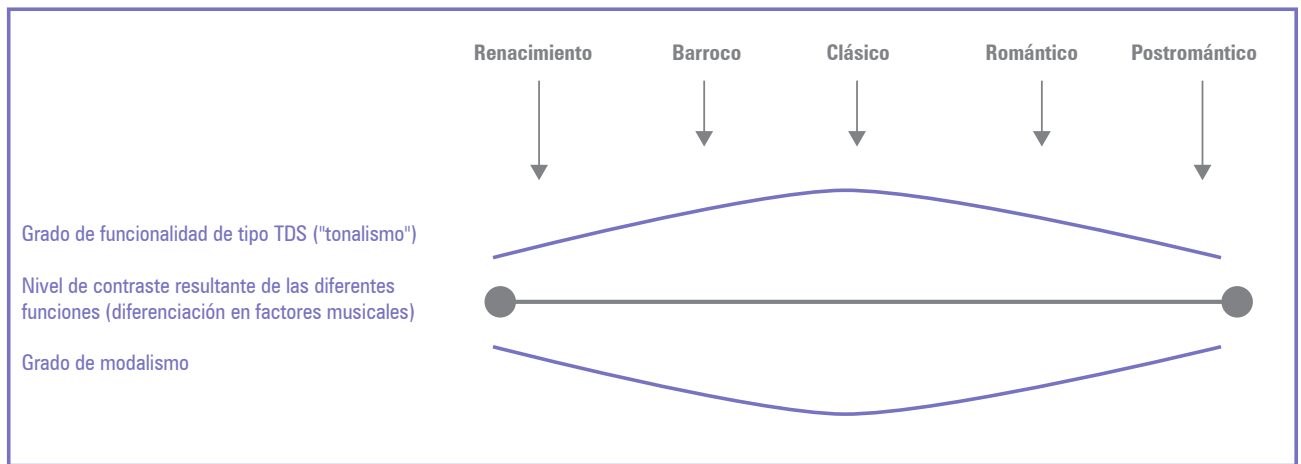
**Funcionalidad tonal.** Podemos definirla como la cualidad que tiene un lenguaje o sistema de composición musical basado en tonos, de tener asignadas funciones contrastantes, es decir, de su sintaxis, de las maneras y normas acordadas (expresa o tácitamente) para la estructuración de formas periódicas en el discurso musical, tales como pies, incisos, frases, períodos y secciones. Esa funcionalidad no descansa exclusivamente en lo armónico.

**Afuncionalidad tonal intrínseca (per se).** Calidad que exhiben los elementos melódicos o armónico-contrapuntísticos relacionados con frecuencias, de no tener, por sí mismos, cualidades funcionales diferenciadas, contrastantes. Ello se logra sólo mediante la serie



o secuencia, la melodía gruesa (como el fabordón) o por medio del uso armónico de acordes aumentados en el hexatonalismo por la escala de tonos enteros.

**Unidad del sistema tonal occidental**, por lo menos desde el siglo XV hasta finales del XIX. Las pruebas surgidas en este proyecto permiten apoyar la hipótesis de la unidad, es decir, no diferencia de fondo, entre los diversos estadios evolutivos del lenguaje tonal occidental entre los siglos XV y XIX, ambos extremos incluidos. Queda, para proyectos posteriores, extender esas fronteras temporales hacia atrás y hacia adelante, tal como las proyecciones y extrapolaciones nos permiten intuir, según presentamos en el siguiente gráfico:



**Gráfico 5. Evolución del tonalismo occidental.**  
Elaboración propia. Proyecciones hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, podrían ser objeto posible e interesante de atención posterior.

*Ars Antiqua.* Funcionalidad puramente melódica modal por contraste entre grados escalares (inicial, tenor, flexa, media y *finalis*). Los paralelismos organales y los antiparalelismos preferidos del discanto, ambos de consonancias perfectas, surgidas con el comienzo y etapa subsiguiente de la plurifonía, no implican contraste sino engrosamiento de la melodía.

*Ars Nova.* Disminuye un poco la funcionalidad puramente melódica y comienza la funcionalidad cordal por los enlaces entre voces (movimientos directo, contrario y oblicuo) y funcionalidad métrica y rítmica por la isorritmia. Las melodías gruesas se basan ahora en consonancias imperfectas y presentan ciertos contrastes interválicos, es decir, armónicos, por la sucesión de terceras y sextas, ora mayores, ora menores.

**Renacimiento.** Aumenta funcionalidad cordal de tipo TDS y disminuye modalismo. Isotematismo.

**Períodos Barroco y Clásico.** Máxima funcionalidad cordal de tipo TDS o monocentrismo tonal y mínimo modalismo, aunque se observan legados armónicos renacentistas como el fabordón o melodía gruesa, las cadencias frigias convertidas en semicadencias, el acorde frigio o napolitano bII6, progresiones armónicas de terceras (I-vi-IV, i-bVI-iv; vi-IV-ii y otras) y una importante presencia de los acordes ii y viio6.

Romanticismo. Época de regreso creciente al modalismo y de la paulatina disminución de la funcionalidad cordal de tipo TDS más un aumento del cromatismo, tanto por la vía del modalismo como de la alteración progresiva (Piston, 1933).

El **tonalismo**, examinado desde el punto de vista etimológico, debería ser tomado como un sistema o lenguaje musical que hace uso de tonos. Ahora bien, un tono –no tomado como intervalo– es un sonido definido por una frecuencia perceptible con claridad que domina sobre el complejo de armónicos que le aportan timbre (la música tonal ha usado también sonidos-ruídos, como los producidos por algunos instrumentos de percusión sin entonación definida pero, por lo general, han preponderado los tonos). Por consiguiente, el tonalismo en sentido lato incluye música desde la antigüedad hasta el presente, en la cual diversos sonidos de frecuencias discretas, armónicos de un fundamental, seleccionados en conjuntos diversos –escalas, modos, tetracordos, pentacordos u otros conjuntos escogidos– se han utilizado como materia prima del tejido melódico, o bien cuando ha ocurrido, contrapuntístico-armónico.

**Monocentrismo tonal.** Sistema tonal que busca la percepción de un solo sonido central de reposo, por medio del contraste entre funciones cordales de tipo TDS. Ese centro único se mantiene explícito o implícito, incluso cuando se cambien el modo entre M y m, el centro tonal o ambos (modulación, tonulación o tonomodulación), ya que, por contraste u oposición, es siempre posible la memoria del centro único de descanso o meta final percibida.

**Modalismo.** Sistema tonal que se basa en: a) melodías construidas a partir de los modos de origen medieval (*octoechos*) con sus sonidos escalares *finalis* y *tenor*, sobre todo, pero también inicial, *flexa* y media, ya para entonces (Alta edad media) en reducción alrededor de los cuatro tonos *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus*; b) consonancias y disonancias entre las voces simultáneas, de acuerdo con las normas del contrapunto modal, con preferencia por las consonancias imperfectas durante los transcurso entre principios y finales, y c) las conso-

nancias perfectas en estos principios y finales, con respecto a los períodos o las frases. El sonido o **percepción modal** se da por: a) sintaxis no afín con el tipo SDT de primero y segundo niveles ni con el uso de sensibles; b) melodías no “clásicas”, como en la cadencia melódica Landini; c) cadencia final plagal, y d) cadencias armónicas propias de los modos (ver gráfico 5).

**Modulación** es cambio de modo y de centro tonal en el modalismo diatónico pero, en el monocentrismo tonal, debería referirse sólo al cambio de modo; **tonulación** sería cambio de centro tonal y **tono-modulación**, cambio de centro y de modo.

**Conmensurabilidad entre sintagmas.** Hay menos conmensurabilidad y mayor asimetría entre sintagmas (incisos, frases, períodos, secciones) en el Renacimiento; más sentido de “prosa”, con excepción de algunos géneros “populares” como *frottole*, villancicos, *ballate*, *villanelle*, danzas características, etc.

**Uso de las disonancias.** El uso de las disonancias por el contrapunto de cuarta especie no es dirimente entre los siglos XV y XIX.

**Conducción armónica de voces.** Repitamos que, en el total de las obras analizadas del Renacimiento musical, prevalece la conducción de voces con la mezcla de movimientos directo, contrario y oblicuo. Esa conducción es igual al tratamiento dado en el tonalismo (algunos cruzamientos, quintas directas, o falsas relaciones cromáticas pueden estar presentes como excepciones, tanto en el Renacimiento como en el monocentrismo tonal). La prohibición de consonancias perfectas paralelas en un mismo par de voces es exactamente igual en ambos períodos. En Machault se encuentran numerosos acordes incompletos y una buena cantidad de enlaces cordales modales (ejemplos 30 y 42). Hay fabordón –paralelismo– en el *Ars Nova* y en el Renacimiento pero también en épocas posteriores; acordes sorprendentes que son semejantes a los del postrenacimiento: posiciones basales de 3ª y de 6ª; bII6, V4/3, VII mayorizado (*Sibylla Persica* de Lasso); vii°7 (*Sestina*, Madrigal V, *O chiome d'or*, de Monteverdi).

**Cruzamientos de voces.** Son característicos en mayor proporción antes del siglo XVII. Los cruzamientos parecen depender más, empero, de la textura polifónica que de las épocas y, en concreto, del comportamiento de voces divididas, como cuando hay voces de sopranos 1 y 2.

**Cantus firmus.** Existe en obras polifónicas, tanto antes como después del Renacimiento.

**Homofonía, objeto de la armonía.** El contrapunto de primera especie y el coral, específicamente, son precursores de la homofonía, aunque la diferencia radica en que ésta será más como un contrapunto en dos voces con relleno armónico después del siglo XVII (una muy buena definición de la técnica armónica posterior), con muy pocos antecedentes.

**Melodías de tipo compuesto** (melodías polifónicas). No hallámos (pretérito) este tipo de melodías, de donde parece poder afirmarse que ésta es característica diferenciadora del período postrenacentista.

Algunas **texturas** no son dirimientes entre músicas renacentistas y posteriores en el tiempo, como los cánones e imitaciones tipo fugado.

**Cadenas de dominantes.** Los resultados también apoyan la idea de que ellas no son exclusivas del lenguaje postrenacentista, aunque su presencia no es significativa en el período considerado.

**Imitación en diapente y respuesta tonal.** Son frecuentes las respuestas de sujetos (puntos, temas) a distancia de quinta (diapente) y el uso de respuestas tonales, práctica común después a partir del Barroco, lo que aporta un apoyo adicional a nuestra hipótesis.

**Cadencias plagales.** Se ve más probable encontrarlas como **cadencias finales** en el Renacimiento aunque en ciertos tipos de codas del Clasicismo y, en especial, del Romanticismo, también se hallan. Podría, empero, argüirse que las codas no son finales sino postfinales, sin embargo.

**Cambiatas.** Las cambiatas de Fuchs, disonancias no resueltas regularmente, son típicas en el Renacimiento

y diferentes de las posteriores, definibles después como cualquier sonido figurativo que se aborda por salto y se abandona por grado conjunto y movimiento contrario al del salto.

**Intervalos melódicos disonantes.** Nueve séptimas menores en una misma dirección, con tonos intermedios o sin ellos, implican poca firmeza en la norma contraria de la construcción melódica en los tratados de contrapunto.

**Variedad.** La *varietas*, en la época renacentista, no parece ir más allá de un sano sentido de equilibrio entre la monotonía y el caos. De hecho, hay muchos temas y motivos reiterados, ya melódicos, ya rítmicos, ya melódicorrítmicos: *taleae-colores*, modos rítmicos (pies), *tempora et prolationes*, *canti firmi*, *dux et comes*, *soggetti*, *points*, secuencias, misas parodias, diferencias (variaciones), etc.

**Pedales.** El hecho de encontrar pedales en obras renacentistas es otro punto argumentativo de ausencia de diferencia tonal entre las épocas modal y monocéntrica tonal. “Aunque más común en obras tempranas para órgano, el uso del punto de pedal se nota también a veces en algunas obras vocales seculares...Aquí el término implica la existencia de disonancias inexplicadas en las voces superiores sobre el pedal” (Gauldin, 1985, p. 260; traducción nuestra).

**Armonía.** Para los griegos, en particular los pitagóricos, “la armonía nace de la conciliación de contrarios, es unificación de varios términos que se hallan en confusión y es acuerdo entre elementos discordantes” (Filolao, citado por Fubini, 2005, p. 55). Las armonías, ya en el campo musical, significaban las escalas mismas correspondientes a los diferentes modos y se enuncian en forma descendente. Las reglas del contrapunto renacentista, por otra parte, hacen alusión a intervalos y eso implica ya un concepto armónico como el que vemos en el tratado de Armonía de Rameau y es el resultado, tal vez no intencional, al menos en cuanto al nombre, de la plurivocidad gobernada por el contrapunto y su evolución al concepto de acorde y al de un cierto

tipo de jerarquía entre, y dentro de, las funciones llamadas después tónica, dominante y subdominante. Es significativo, además, que el cifrado sobre el bajo (bajo cifrado), a partir del Barroco temprano, conlleva ya un concepto necesariamente armónico. Por todo ello, la discusión acerca de si hay armonía o no en la música renacentista, parecería de tipo bizantino: los compositores del período tenían un pensamiento armónico, llamarlo con ese nombre o no.

**Compás.** Nos habíamos propuesto el examen del problema del compás, en vista de la diferencia, al menos gráfica, que presenta la escritura musical de los períodos contrastados. Hemos concluido, sin embargo, que este aspecto no dirime entre esos períodos pues ambos tienen implícitos compases y ambos presentan heterometrías y aún polirritmias. Por otra parte, el acento métrico y la métrica misma no son más que un modo de agrupación implícita cuando la música es, en esencia, isorítmica, a pesar de los deseables contrastes entre métrica y ritmo. La ausencia de la barra de compás no es, entonces, más que un detalle gráfico, porque el compás en efecto está presente en la música. Ello se puede afirmar por las siguientes razones: a) cuando hay texto, los acentos prosódicos implican acentos métricos suficientes para determinar compases; b) efectivamente, las ediciones modernas han venido pudiendo asignar compases a sus transcripciones, a pesar de los errores cometidos algunas veces, muchos de ellos por desconocimiento del idioma y otras, por el hecho de que no siempre se escribían las sílabas en el punto correspondiente con la práctica; c) en la escritura musical a partir del siglo XVII, sólo se usan las barras de compás en el nivel del pie o motivo y no en niveles inferiores y superiores, como célula, inciso o frase; d) en la escritura proporcional existían, de hecho, los *tempora et prolationes: tempus perfectum cum prolatione perfecta* (compás de 9), *perf-imperf* (compás de 6), *imperf-perf* (compás de 3), *imperf-imperf* (compás de 2); e) las antiguas *taleae* del *Ars Nova* implicaban compases de hecho; f) las piezas de danza también presuponían compases; los conflictos entre ritmo y métrica se dan también en la música del Barroco en adelante.

**Modulación.** La palabra, ya desde el nombre mismo, está ligada con los modos. Y es que, en efecto en el *modalismo*, se cambia de modo en el transcurso de una obra, aunque, desde la perspectiva de cambio de centro o de ausencia del mismo, el asunto es algo más complejo. En lo monódico, el uso alternativo del dórico y del hipodórico, del lidio y su plagal y del mixolidio y su plagal no permitían sentir un verdadero cambio de *finalis* o centro, sino de rango. En el frigio (pensémoslo con base en **e**), en cambio, los cambios de modo podían ser al modo de **a** o al de **c**. Así ocurría en las melodías de canto llano y hasta el *Ars Nova* y el uso de la *musica ficta*. El contrapunto imitativo, con sus entradas a distancia de quinta o de cuarta más el refuerzo que implicaba el uso de sensibles, va haciendo cada vez más claro el cambio de centro en el transcurso de la pieza. Además, por la música ficta que causaba ese refuerzo y por la ampliación de cambios a los otros tonos relacionados antes como *flexa*, media o tenor alternativo, y después como subdominante, mediante, supradominante o supratónica, empiezan a aparecer verdaderas tonulaciones y tonomodulaciones y a crearse una red de tonos relacionados de formas múltiples que coadyuvarían en la llegada al bimodalismo mayor-menor.

**Relación entre modalismo y monocentrismo tonal.** Dados los resultados de la tabla 3, podemos colegir que tenemos una alta prevalencia (81%) de enlaces terminales de frases o períodos (según la obra y su sintaxis específica) con cadencias o semicadencias afines con la práctica melódico-armónica postrenacentista. Como afirma Gauldin (1985, p. 263),

La llegada de la tonalidad funcional (para nosotros, monocentrismo tonal)...comienza a aparecer primero germinalmente en la música dancística del Renacimiento tardío con un fuerte basamento en métrica y fraseo fuertemente periódicos con puntuación cadencial regularmente recurrente, con una textura netamente homofónica (traducción y paréntesis nuestros).

El *modalismo* es, entonces, un sistema tonal que se basa en: a) melodías construidas a partir de los modos de origen medieval (octoechos) con sus sonidos escalares *finalis* y *tenor*, sobre todo, pero también inicial, *flexa* y media, ya

para entonces en reducción alrededor de los cuatro tonos *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus*, y b) consonancias y disonancias entre las voces simultáneas que obedecen las normas del contrapunto modal, con preferencia por las consonancias imperfectas durante los transcurso entre principios y finales y las consonancias perfectas en estos principios y finales –con respecto a los períodos o las frases–. La percepción modal se da por: a) sintaxis no afín con el tipo SDT de primero y segundo niveles ni con el uso de sensibles; b) melodías no “clásicas”, como en la cadencia melódica Landini; c) cadencia final plagal, y d) cadencias armónicas propias de los modos (ver gráfico 5).



Gráfico 6. Relaciones entre enlaces modales sobre el total de los ejemplos de la tabla 3. Fuente: elaboración propia

**Conteos** de notas y de acordes. Se hicieron en cada obra como puede verse en el cuadro maestro de depósito de los datos (anexo 1). En todos los casos, los conteos corroboraron el centro tonal o *finalis* presupuesta, con la notable excepción de los ejemplos en modo frigio, como se ve enseguida. El modo frigio parecería ser el más modal de los modos, con repercusiones en c y a (auténtico y plagal); este modo parece acoger a los demás en él y la percepción del oyente acostumbrado a la música del monocentrismo tonal es la de que la *finalis* sólo se oye como centro tonal en la terminación pues, incluso muchas veces, los ejemplos tampoco comienzan en ella, ni en el canto llano ni en todo el período polifónico medieval y renacentista.

Autor	Obra	Conteo de notas por prevalencia	Conteo de acordes, también de mayor número a menor	Modo	Confirmación del modo
Isaak	Hierusalem quae aedificatur	g, e, d	D, Em	B frigio	No
Isaak	Quis dabit capiti meo	a, e, c	Am, Dm	E (¿hipo?) frigio	No
Josquin	Ave Christe immolate	e, g, a	Em, F, C	E frigio	Sí

Tabla 5. Confirmación de finalis en el modo frigio. Fuente: elaboración propia

Como escribe nuestro coinvestigador David Quiroga, en su artículo, todavía inédito, “Distribuciones tonales en la música del Renacimiento / Un análisis comparativo”:

Las dos piezas en frigio son casos especiales que serán tratados de manera independiente. La razón por la cual asignamos el modo frigio a “Quis Dabit Capiti Meo Aquam” es que termina en una cadencia plagal en Mi y por lo tanto ésta sería la nota finalis. Sin embargo, es posible constatar intuitivamente que la pieza suena casi todo el tiempo en La menor, por lo cual la terminación en Mi se parece mucho a una típica semicadencia en el sistema tonal, aunque reconocemos que se trata de una clara conducta del frigio en el Renacimiento.

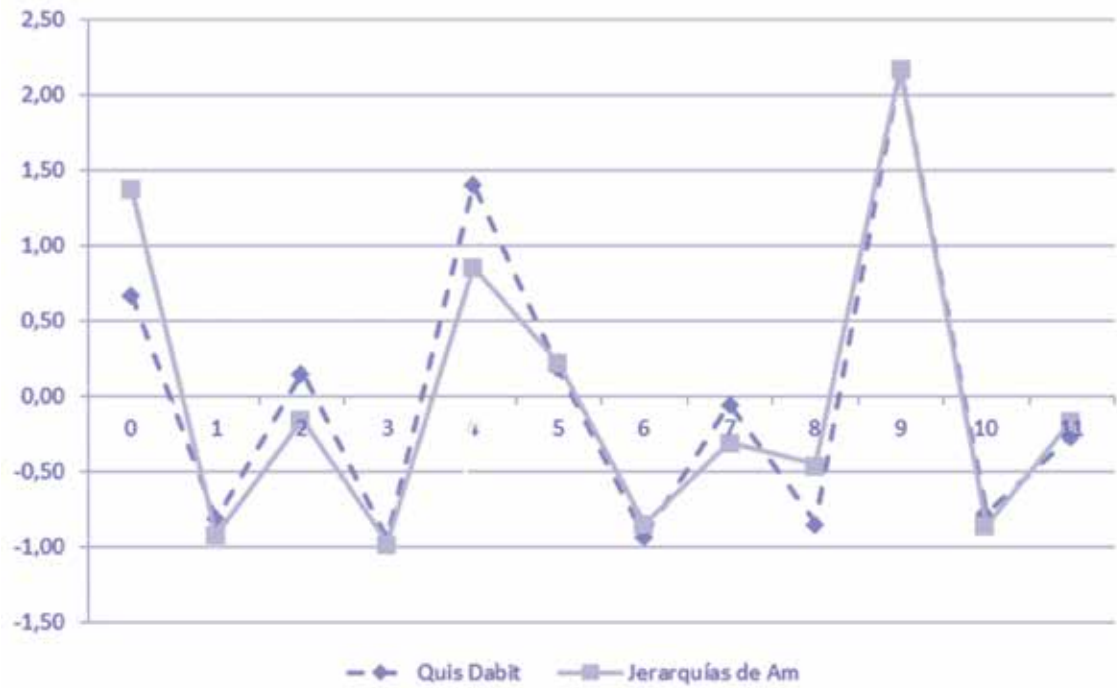


Gráfico 7. Análisis comparativo “tonal”-modal en Quis dabit capiti meo de Isaak, según las jerarquías de Krumhansl. Elaboración de David Quiroga en el artículo citado.

Colateralmente (y como dato curioso que podría dar lugar a otra pesquisa musicológica



futura), si observamos lo que ya adelantáramos en nuestro libro “Tratado del lenguaje tonal” (2014), producto, en buena parte, de proyectos investigativos anteriores de nuestro grupo –y si utilizamos los nombres literales alfabéticos de los sonidos escalares de hoy en día– el modo dórico griego (frigio medieval como el que nos ocupaba en el párrafo anterior) proviene del doble grupo de armónicos  $G_f$ - $G_c$ . Efectivamente, el grado 1 (o c) genera sus propios alícuotas y es generado, a su vez, como armónico muy próximo, triple frecuencia, del grado 4 (o f). El primer tetracordo (*messon*) del modo es generado por  $G_f$ : [e-f-g-a] y el segundo (*diezeugmenon*), por  $G_c$ : [h-c-d-e]. Ello concuerda con lo que puede observarse en lo que la historia musical afirma de Terpandro de Lesbos, quien añadió en Esparta tres cuerdas a la cítara de 4, con lo que obtuvo el heptacordo [e-f-g-a-h-c-d], formado por el tetracordo medio (*messon*) [e-f-g-a] y el conjuntivo (*synemmenon*) [a-h-c-d]. Y si atendemos a lo que dice Filolao de Tarento (o de Crotona), en los fragmentos que quedan de su tratado-poema “De la naturaleza”, ese **a** es la media (*messe*) y así lo aceptamos fácilmente, tanto por la posición como por el sonido escalar intermedios de la cuerda en el heptacordo. Añade luego Filolao que hay una cuerda nueva (*néate*) que forma una quinta con la media y, por tanto, sería un **e**, con lo que se completarían el viejo modo dórico griego [e-f-g-a / h-c-d-e'] y su armonía (escala), modo correspondiente al pseudofrigio medieval. En el sistema teleion, más tarde, con sus dos octavas entre a1 (añadida, *proslambanómenos*) y a3 (*nete hyperbóleion*), a2 sigue siendo denominado media, después de agregar un tetracordo agudo nuevo (*Hyperbóleion*, e'-f'-g'-a') y uno grave (*hypaton*, H-C-D-e) más la ya mencionada cuerda “añadida” (A), que no debe confundirse con la “nueva” (e') de la que nos da noticia Filolao.

**Figuración y defiguración** en el repertorio del Renacimiento. Es pertinente repetir que, en la música renacentista, se puedes siempre realizar el análisis de la figuración por niveles y la reducción por defiguración ordenada, de la misma manera como en los períodos posteriores de la “práctica común”.

**Tabla 6. Proyecciones temporales anteriores y posteriores del tonalismo**

Funcionalidad del Ars Antiqua	Funcionalidad modal prerrenacentista (Ars Nova)	Funcionalidad renacentista	Funcionalidad característica entre el Barroco y el Romanticismo ("práctica común")	Funcionalidad del Romanticismo tardío y los nacionalismos	Afuncionalidad tonal por el no contraste o no jerarquía: (dodecafonismo y hexatonalismo)
<p>Funcionalidad sólo melódica de los grados en cada modo. Predominio de la melodía o monodía y, después, del paralelismo organal y antiparalelismo prevalente del Discantus, aún dependientes de lo melódico (melodía gruesa) aunque en el discanto ya empieza a haber "inversiones"</p> <p>Finalis vs. tenor como polos principales de contraste u oposición pero también tonos derivados de las entonaciones salmódicas, como inicial, flexa y media</p> <p>Se prefieren las consonancias perfectas</p> <p>Libre uso de la disonancia entre consonancias o puntos focales (organum melismático)</p>	<p>Predominio de una "armonía" dependiente todavía de la melodía pero, por los movimientos directo, contrario y oblicuo mezclados, cierta independencia de los acordes resultantes con respecto a la melodía</p> <p>Los contrastes se dan tanto en el sentido melódico como también rítmico (isorritmia)</p> <p>Se empiezan a usar, cada vez más, las consonancias imperfectas y el fabordón. Todavía se encuentran octavas y quintas paralelas con relativa frecuencia</p>	<p>Uso restrictivo y expresivo de la disonancia</p> <p>Conducción de voces implica obtener acordes no dependientes de la dirección melódica. El contraste se da, sobre todo, da por el cambio de un acorde a otro, además de por los factores melódicos, en especial cuando no hay cambios cordales y la melodía toma a su cargo la contrastación (como en algunos pasajes de obras de Palestrina sobre un acorde mantenido)</p> <p>Las consonancias imperfectas sólo pueden faltar en principios y finales de frases o períodos</p>	<p>Hay tres grupos de acordes ordenados en cuatro niveles, con preferencia de ocurrencia por los de los dos niveles superiores. El grupo T con sentido de reposo (llamados tónicos en sentido restringido); el grupo D, con sentido de tensión mayor (dominantes), y el grupo S, con sentido de tensión menor (subdominantes). La sintaxis respectiva se basa en los enlaces binarios preferentes DT, TD, TS, ST y SD</p> <p>Aún se mantiene cierto uso restrictivo de la disonancia, excepto por la cuarta que no se establezca desde el bajo, el tritono y las séptimas menor y disminuida con función dominante</p> <p>Quedan legados modales de cierta importancia</p>	<p>Cromatismo por neomodalismo y alteraciones. Se tiende a reducir las tres funciones a dos: tensión y reposo, por la confusión cada vez mayor entre S y D</p> <p>La disonancia, aún la perfecta, gana mayor libertad</p>	<p>Uso preferente de la disonancia, en especial la perfecta. Se evita la consonancia, a no ser que tenga su "contrapartida" (dodecafonismo). La serie y la no repetición ni ausencia de los sonidos escalares de la escala cromática para evitar cualquier sensación de centro tonal</p> <p>En el hexatonalismo (tonos enteros), el "no contraste" está dado por los acordes aumentados permanentes</p>
<p>Funcionalidad por ordenación numérica de acordes según grados escalares o por lógica puramente melódica (melodía gruesa con antecedentes en la Edad Media). Se origina en la reiteración de modelos armónico-melódicos: secuencias ordenadamente ascendentes o descendentes de modelos con dos o más acordes y paralelismos o melodías gruesas</p> <p>Se explica mejor numéricamente que por funciones de tipo TDS. Combina bien con las demás funcionalidades</p>					

*Fuente: elaboración propia*

**Isometría de tipo compás.** Tal como ya expresámos antes pero es pertinente repetir, la ausencia de la barra de compás no es más que un detalle gráfico, porque el compás en efecto está presente en la música. Ello se puede afirmar por las siguientes razones: a) cuando hay texto, los acentos prosódicos, en combinación con las duraciones, implican acentos métricos suficientes para determinar compases; b) efectivamente, las ediciones modernas han venido pudiendo asignar compases a sus transcripciones, a pesar de los errores cometidos algunas veces, algunos de ellos por desconocimiento del idioma y otras, por el hecho de que no siempre se escribían las sílabas en forma explícita en el punto correspondiente de la grafía musical; c) en la escritura musical a partir del siglo XVII, sólo se usan las barras de compás en el nivel del pie o motivo y nó en niveles inferiores y superiores, como célula, inciso o frase; d) en la escritura proporcional existían, de hecho, los *tempora et prolationes: tempus perfectum cum prolatione perfecta* (compás de 9), *imperf-perf* (compás de 6), *perf-imperf* (compás de 3), *imperf-imperf* (compás de 2); e) las *taleae* implicaban compases de hecho, y f) las piezas de danza también presuponían compases; los puntos de conflicto entre ritmo y métrica se dan también en la música del Barroco en adelante.

**Relación texto-música.** Ya por presencia, ya por ausencia, estas relaciones no parecen ser identificadoras de alguno de los períodos anteriores o posteriores al siglo XVI, por cuanto se hallan en ambos.

**TODO LO ANTERIOR, APOYADO EN LOS HALLAZGOS SOBRE LA MUESTRA ESCOGIDA, PERMITE DAR POR CONFIRMADA LA HIPÓTESIS.**

**Síntesis conclusiva.** Al final, el proyecto resultó ser muy ambicioso, a pesar del recorte que hicimos del pretonalismo a sólo dos siglos, XV y XVI, y a sólo lo rítmico-formal y tonal. Una vez concluido, nos parece introductorio para la apertura de un campo muy rico en derivaciones y, por tanto, en otros proyectos subsiguientes más particulares y acotados, una invitación a nuevas etapas de indagaciones alrededor de un tema tan tratado pero, al mismo tiempo, no agotado en absoluto.

## ANEXOS

### Anexo 1. Cuadro maestro (aparte)

### Anexo 2. Glosario nuevo adicional

**Afuncionalidad tonal intrínseca (per se).** Calidad que exhiben los elementos melódicos o armónico-contrapuntísticos relacionados con frecuencias, de no tener, por sí mismos, cualidades funcionales diferenciadas, contrastantes.

**Funcionalidad tonal.** Podemos definirla como la cualidad que tiene un lenguaje o sistema de composición musical basado en tonos, de tener asignadas funciones contrastantes, es decir, de su sintaxis, de las maneras y normas acordadas (expresa o tácitamente) para la estructuración de formas periódicas en el discurso musical, tales como pies, incisos, frases, períodos y secciones.

**Modalismo.** Sistema tonal que se basa en: a) melodías construidas a partir de los modos de origen medieval (octoechos) y b) consonancias y disonancias entre las voces simultáneas, de acuerdo con las normas del contrapunto modal, con preferencia por las consonancias imperfectas durante los transcurso entre principios y finales y las consonancias perfectas en estos principios y finales, con respecto a los períodos o las frases. Se acentúa y define cuando hay una sintaxis no afín con el tipo SDT de primero y segundo niveles ni uso de sensibles; melodías no “clásicas”, como en la cadencia melódica Landini; cadencia final plagal o cadencias armónicas propias de los modos.

**Modulación.** Es cambio de modo y de centro tonal en el modalismo diatónico pero, en el monocentrismo tonal, debería referirse sólo al cambio de modo; **tonulación** es cambio de centro tonal y **tono-modulación**, cambio de centro y de modo.

**Monocentrismo tonal.** Sistema tonal que busca la percepción de un solo sonido central de reposo, por medio del contraste entre funciones cordales TDS. Ese centro único se mantiene explícito o implícito, incluso cuando se cambie el modo entre M y m, el centro tonal o ambos (modula-

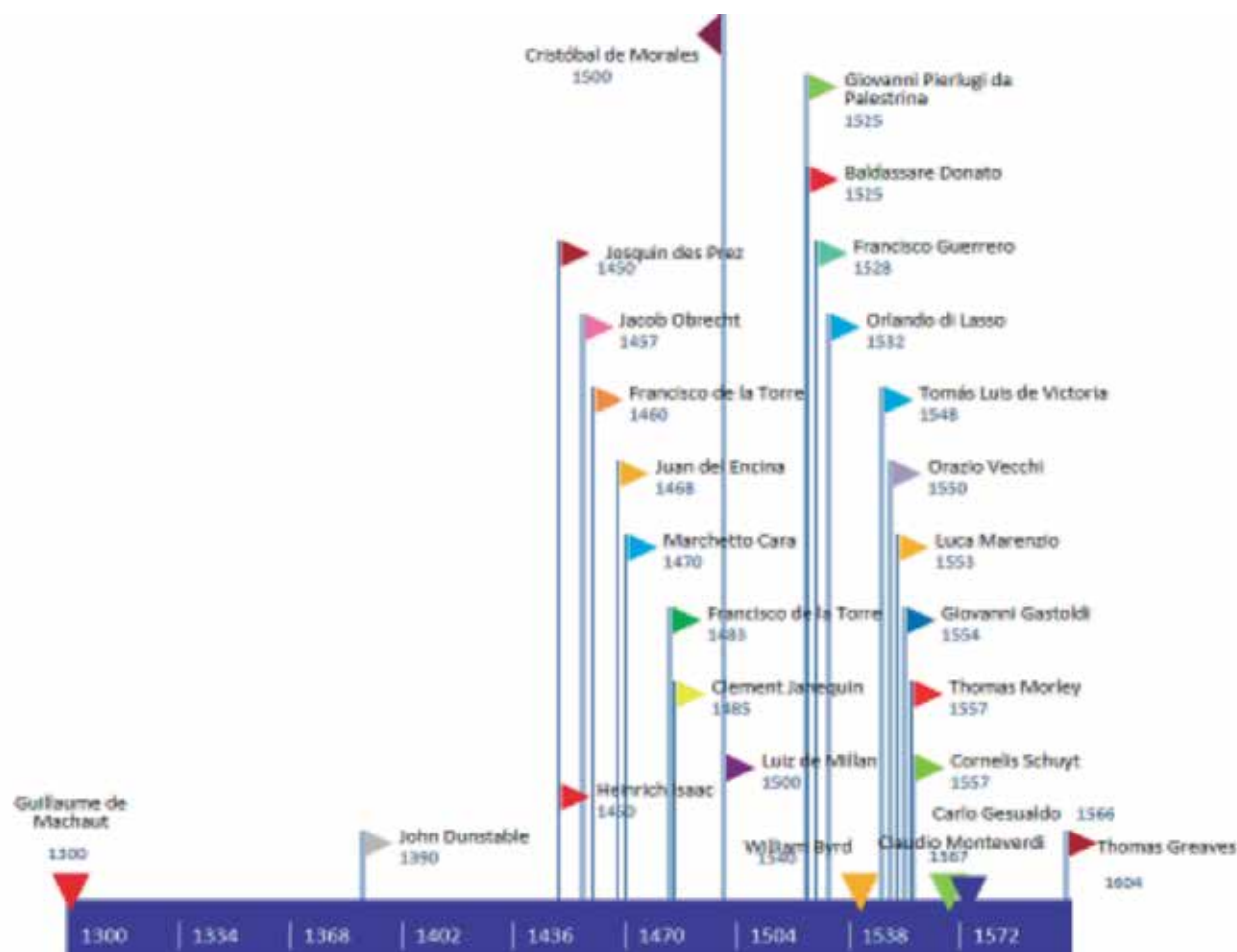
ción, tonulación o tonomodulación), ya que, por contraste u oposición, hay siempre memoria del centro único de descanso o meta.

**Tonalismo.** Analizado desde el punto de vista etimológico, entonces, el tonalismo es un sistema o lenguaje musical que hace uso de tonos. Por consiguiente, tonalismo en sentido lato incluye música desde la antigüedad hasta el presente, en la cual diversos sonidos de frecuencias discretas, armónicos de un fundamental, seleccionados en conjuntos diversos –escalas, modos, tetracordos, pentacordos u otros conjuntos escogidos– se han utilizado como materia prima del tejido melódico o contrapuntístico-armónico.

**Tono.** El tono –no tomado como “tonalidad” ni como intervalo– es un sonido definido por una frecuencia claramente perceptible que domina sobre el complejo de armónicos que le aportan timbre. La música tonal ha usado también sonidos-ruídos, como los producidos por instrumentos de percusión sin entonación definida; pero, por lo general, han preponderado los tonos.

### Anexo 3. Compilación de partituras analizadas (aparte)

### Anexo 4. Línea del tiempo para los compositores considerados en la pesquisa



## REFERENCIAS

Berry, W. (1987). *Structural functions in Music*. Nueva York: Dover.

De La Motte, D. (1981), *Kontrapunkt*. München, Kassel y Basel: Deutsche Taschenbuch Verlag/Bärenreiter.

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

Gauldin, R. (1985). *Sixteenth century counterpoint*. Long Grove, IL: Waveland Press.

Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint. Polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Nueva York: Dover.

Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive foundations of musical pitch*. New York: Oxford University Press.

Krumhansl, C. L., & Kessler, E. J. (1982). Tracing the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys. *Psychological Review*, 89(4), 334-368.

Kühn, C. (1993). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.

Owen, H. (1991). *Modal and tonal counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. Nueva York: Schirmer Books.

Piston, W. (1933). *Principles of harmonic analysis*. Boston, MA: Schirmer.

Riemann, H. (1962). *History of music theory*, books I and II (traducción de R. H. Hagg). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Yepes Londoño, G. A. (2014). *Tratado del lenguaje tonal*. Bogotá: autoreseditores.com

